

José-Luis García Barrientos

(Director)

LA SELVA **OSCURA**

Análisis
de la dramaturgia
cubana actual



La Habana, 2011

Este libro es resultado del proyecto de investigación «Análisis de la dramaturgia actual en español: Cuba, México, Argentina, España» (referencia FFI2008-01536), subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

Edición y diagramación: Abel González Melo
Supervisión editorial: Ernesto Fundora
Coordinación del proyecto en Cuba: Ulises Rodríguez Febles
Diseño interior y de cubierta: Michele Miyares Hollands
Maquetación de los cuadros sinópticos: Pilar F Melo

© José-Luis García Barrientos, 2011
© Sobre los textos: sus autores, 2011
© Sobre la presente edición:
Ediciones Alarcos, 2011

ISBN 978-959-305-014-2

Ediciones Alarcos
Casa Editorial Tablas-Alarcos
Consejo Nacional de las Artes Escénicas
San Ignacio 166, La Habana 10100, Cuba
tablas@cubarte.cult.cu, www.tablasalarcos.cult.cu
(537) 862 8760, (537) 863 0439

Claves de la dramaturgia de Abel González Melo

José-Luis García Barrientos

Lo primero es el asombro de que se pueda –y se puede– afrontar un trabajo como este sobre un autor que acaba de cumplir treinta años. No es normal a esa edad contar con una producción capaz de sustentar un esbozo, todo lo provisional que se quiera, de su dramaturgia. Por eso importa subrayar de entrada lo excepcional que resulta que Abel González Melo ofrezca ya una base más que suficiente, en cantidad y calidad, para ensayarlo. Conocemos once obras, que el autor ha agrupado en tres ciclos, una pentalogía y dos trilogías:¹

-«Vendré mañana a despedirte. Cinco juegos de traición» se compone de *La gansa de plata* (1998), *Ubú sin cuernos* (2002), *Vendré mañana a despedirte* (2004), *El hábito y la virtud* (2005) y *Ataraxia* (2008).

-«Fugas de invierno. Trilogía de La Habana clásica» está integrada por *Chamaco* (2004), *Nevada* (2005-2008) y *Talco* (2009-2010).

-«Primavera en vano. Tres obras de amor difícil» reúne *Adentro* (2005), *Por gusto* (2006) y *Manía* (2009).

Las dos trilogías presentan un alto grado de cohesión interna. Las obras de «Fugas de invierno»² fueron

¹ En la relación que sigue señalo el año o los años de escritura de cada pieza.

² *Chamaco*, Ñaque, Ciudad Real, 2006, publicada además en Cuba, Estados Unidos, Italia y Argentina; *Nevada*, Vigía, Matanzas, 2008; *Talco*, todavía inédita, pero a punto de aparecer en Alarcos, La

concebidas incluso como parte de esa unidad superior y son sin duda las más ambiciosas y logradas del autor hasta ahora; también las de mayor éxito y proyección internacional. Las «Tres obras de amor difícil»,³ además del tema, comparten, con leves variantes, una misma estructura muy característica, por lo que sirven de excelente contrapunto a las anteriores.

Sin perder de vista ninguna de las obras, privilegio en el rastreo de las claves de esta dramaturgia, como más representativas, las que componen las dos trilogías, junto a una más en representación de la pentalogía, menos trabada en conjunto aunque con el tema de la traición en común, *El hábito y la virtud*; que elijo, no a pesar, sino por tratarse de la adaptación de un texto narrativo ajeno, la novela *El vuelo del gato* de Abel Prieto, del que se ha tenido que hacer precisamente la *dramaturgia*; sin olvidar su calidad y su estructura, parejas a las de las demás.⁴

Habana, 2011. Las tres han sido puestas en escena: la primera, en Cuba (2006 y 2010), Turquía (2006) y Estados Unidos (2009); la segunda, en Cuba (2010); la tercera, en Estados Unidos (2010) y Cuba (2010). Las citas literales remiten a las ediciones señaladas, y al libreto proporcionado por el autor en el caso de *Talco*.

³ *Por gusto*, en *Tablas*, LXXXIV: 3-4, julio-diciembre 2006, Libreto 75, pp. I-XIV, por donde cito. Fue estrenada en Cuba (2008) bajo la dirección del autor, por lo que esta puesta resulta de especial interés para nuestro propósito. Por suerte, está debidamente documentada (DVD, El Engaño Producciones, 2008). *Adentro* y *Manía* siguen inéditas y sin estrenar: utilizo el libreto de la trilogía facilitado por el autor.

⁴ *El hábito y la virtud*, Ed. Abril, La Habana, 2006; estrenada en Cuba (2007). Están publicadas además *La gansa de plata*,

Salta a la vista que se trata de una creación dramática muy ordenada, o sea, muy consciente, y que pertenece por completo al siglo XXI; pues la primera obra es más bien un ejercicio de estilo, en muchos aspectos sin continuidad, aunque no en todos, como se verá. A partir de ella, tras la variedad aparente, me parece advertir una considerable cota de unidad o coherencia, lo que, lejos de los titubeos que cabría esperar de una producción incipiente, facilita nuestra tarea.

El diagnóstico más general puede ser que González Melo hace un teatro inequívocamente dramático (valga la redundancia a que nos obliga la acuñación de Lehmann),⁵ es decir, representativo sin complejos, respetuoso con la doble cara –real y ficticia– en que se basa la convención teatral y que caracteriza al teatro como tal; pero con una potente carga de renovación, más de profundidad que de superficie, y que afecta tanto a los temas como a la composición formal.

Temas

El universo dramático de González Melo se concentra de manera llamativa en la sociedad cubana, en particular de la ciudad de La Habana, y en la época más actual, el

Extramuros, La Habana, 2000; *Ubú sin cuernos*, Ed. Matanzas, Matanzas, 2006; *Ataraxia*, Ed. Abril, La Habana, 2010; y sigue inédita, aunque estrenada en Estados Unidos (2004), la obra que da nombre a la pentalogía. Citaré por esas ediciones y por el libreto en el último caso.

⁵ Me refiero, claro, al «teatro postdramático»: Hans-Thies Lehmann: *Le théâtre postdramatique* (1999), trad. Philippe-Henri Ledru, L'Arche, París, 2002.

siglo xxi. Sus argumentos ponen un énfasis en lo urbano, a veces en contraste con el interior del país; desde el que llegan, por ejemplo, Kárel Darín en *Chamaco* y Zuleidy en *Talco*. De hecho las obras de esta trilogía son «fugas» porque los personajes viajan del campo a la ciudad, y de La Habana planean fugarse al extranjero; también porque viajan del estado normal de la conciencia a la enajenación mediante drogas, y porque deciden o se ven obligados a ir de la vida a la muerte.

Caracteriza las obras de «Fugas de invierno» una focalización en los ambientes marginales, causada por la necesidad o pobreza de los personajes, pero también por la segregación de estos o de sus comportamientos –doble moral– en el seno de la sociedad. Tres formas de clandestinidad las presiden: el mercado de la prostitución y el proxenetismo, el de la compraventa de droga y el de la salida ilegal del país por vía marítima. Y se observa el tabú de estas franjas marginales con cierta fascinación morbosa, con un firme sentimiento de atracción-repulsión. No sabemos si el interés por estos ambientes y personajes se mantendrá en el futuro. En otros textos que abordan también la realidad, como *Ataraxia*, *Manía* o *El hábito y la virtud*, unos y otros resultan más *normales*; y quizás *Por gusto* y *Adentro* representen un término medio.

Más generales parecen algunos temas recurrentes. Por ejemplo, el sexo, sobre todo en su vertiente homoerótica, como motor de la supervivencia: en forma de necesidad fisiológica constante, de vía para obtener dinero o en su relación con el poder. Es omnipresente en *Por gusto*, con todas las variantes, lo mismo que en la «Trilogía de La Habana clásica». En *Nevada* se produce el equívoco con respecto al personaje de Osmel, que *seduca* a Rosnay. Particularmente en *Chamaco* todos los personajes masculinos ofrecen también un costado distinto del

homosexual. En *El hábito y la virtud* la clave de la traición y del sentimiento de culpa es el sexo, ahora heterosexual; aparte de la atracción latente que pudiera existir entre Freddy y Marco Aurelio. Incluso en *Ataraxia*, aunque menos evidente, las parejas de las dos familias se cruzan a partir de una tensión sexual. En *Adentro* se trata de una mujer entre dos hermanos. Y el tema está también presente en *Vendré mañana a despedirte* y en *Manía*.

La familia disfuncional a causa de la doble moral y la dura situación económica del contexto es otro tema presente en la mayoría de las obras. En *Chamaco* hay una madre muerta, y la comunicación del padre con los hijos es pésima. En *Nevada* hay un padre ausente, y el diálogo entre la madre y los hijos deja igualmente mucho que desear. En ambos casos, además, el progenitor presente, el padre (Alejandro) y la madre (Magda) respectivamente, buscan su realización como personas en el exterior, no dentro de sus casas. En *Talco* la descomposición familiar llega al límite: el travesti Máshenka, que es en realidad el padre de Zuleidy, le dice ahora que fue su «mamá» y ha creado, por otra parte, una relación casi maternal –quizás tras varios años de sexo– con Javi, quien a la vez se acuesta con Zuleidy. En *Adentro* se trata de dos hermanos en pugna con una madre que solo vemos en el recuerdo filmado y proyectado en la pantalla del televisor. En *El hábito y la virtud* son importantes los nexos familiares de Freddy y de Marco Aurelio, las mujeres y los padres de ambos (con incidencia de la cuestión racial, por cierto, excepcional en este teatro). Sin embargo, es curioso notar que los personajes de *Por gusto* aparecen aislados, sin familia, casi lo mismo que los de *Manía*.

La corrupción como presencia recurrente del orden social de la ciudad aparece en todos los personajes de *Por gusto*: el policía extorsiona a los vendedores

ambulantes para llevar regalos a la muchacha, el pintor tiene que conseguir permisos de venta clandestinos, el filósofo que porta el virus del Sida desea mantener sexo sin condón con la muchacha, etc. Impregna las tres obras de «Fugas de invierno» en general y en todos los ámbitos: el mercado del sexo, el tráfico de drogas, la corrupción policial, judicial e institucional (como ilustra el caso del cine El Mégano en *Talco*, que, siendo un local estatal, se utiliza más para turbios negocios privados que para su finalidad pública), etc. Puede advertirse incluso en *Ataraxia*, solo que referido ahora a España y que se trata de una comedia: en la funcionaria Paloma Tepán, dispuesta a vender su informe por favores sexuales, o en el negocio que montan los cuatro personajes al final.

Aunque seguramente circunscrito a la «Trilogía de La Habana clásica», no se puede dejar de mencionar por su importancia el tema del suicidio en estrecha relación con el homicidio que marca cada una de las obras. Kárel mata a Miguel y luego se suicida en *Chamaco*, con una navaja en ambos casos. Con una pistola Lucía mata a Rosnay y se suicida en *Nevada*. En *Talco* Álvaro se suicida mediante la ingestión de píldoras y Zuleidy muere a causa de la droga, además de por los golpes propinados por Máshenka y Javi. La mera enumeración de estos hechos fatales convoca la idea de lo trágico y quizás también de lo melodramático; que no desentonarían de algunos referentes del autor: Koltès, Azama, Pasolini o Almodóvar, entre otros.

Para concluir, creo que el tema que preside este universo dramático, recurrente en casi todas las obras, es, por más que cueste hoy hasta nombrarlo, el amor, desde una mirada muy actual, posmoderna si se quiere, más volcada a sus dificultades que a su posible realización, al desamor en definitiva, con el sexo en primer

plano, pero trascendiéndolo siempre de una u otra forma. Y si el amor es el tema omnipresente, la ausencia más significativa es la de la política como planteamiento abierto, expreso o doctrinario. Puede que haya algo de generacional en ello, incluso de reacción frente al teatro y la literatura anteriores, pero unido sin duda a una aversión particular del autor por lo tendencioso o panfletario. Eso no significa que su teatro carezca de dimensión política; al contrario, en la medida en que se halla hondamente arraigado en la realidad, es a través de ella, encarnado en *lo humano*, como se manifiesta; más a la manera de Shakespeare que a la de Brecht (o al menos a la que predicó).

Estructura

La cuestión del género resulta pertinente por dos razones al menos. Por el carácter trágico de «Fugas de invierno» y también porque todas y cada una de las obras acotan expresamente en el subtítulo su propio *género*, peculiar o sui géneris, valga la redundancia.

Además de por los desenlaces luctuosos apenas señalados, *Chamaco*, *Nevada* y *Talco* presentan muchos de los elementos que definen el modelo trágico clásico (héroe, error trágico, reconocimiento, lance patético), por lo que bien podrían considerarse como tragedias contemporáneas, caso de que esta expresión no constituya un oxímoron o apunte sin más a un imposible. La visión del mundo, el horizonte mental –pospagano, poscristiano y posmoderno, para entendernos– que comparten autor y público, no puede ser más anti-trágico. Los ambientes que retratan las obras y a los que ya nos referimos son también los opuestos a los de la tragedia genuina. En todas perviven oportunas dosis de humor

que acaso acentúan y desmienten a la vez el carácter trágico global. La prueba de su paradójica relación con la tragedia es tal vez que un corrimiento de determinados matices en la puesta en escena (o en la lectura) podría convertirlas en melodramas.

Las restantes obras están más lejos de poder considerarse tragedias en sentido estricto, aunque *Adentro* y *Por gusto* poseen un componente trágico indisimulado. Pero lo cierto es que, junto con *Manía*, están más influidas por un sentimiento de dificultad del amor que por la imposición de un *pathos* a ultranza. En el ciclo «Vendré mañana a despedirte» la lejanía es aún mayor. La última, *Ataraxia*, es una comedia y la primera, *La gansa de plata*, una pieza en la estela del absurdo. *Ubú sin cuernos* es una farsa tramposa y nada hay de trágico tampoco en el drama *El hábito y la virtud* ni en la pieza corta *Vendré mañana a despedirte*.

Algo que no tiene excepción hasta ahora en la producción de González Melo es el recurso a un subtítulo en forma de clasificación genérica muy particular. Solo el de la primera remite a conceptos consabidos en la tradición teatral: «Farsa grotesca en un acto»; pero que no es sino el primer verso de la redondilla «que cuenta, en breves estampas, / los engaños y las trampas / de sellar, con gansas, pacto» (p. 5); lo que ya no resulta tan normal. Algo parecido ocurre con los de *Ataraxia*, «Comedia en tiempo de treta», y *Talco*, «Un drama de tocador»: el complemento desestabiliza la atribución genérica del sustantivo. Los restantes no remiten a género dramático conocido alguno; son una acuñación *ad hoc* y proporcionan claves de la visión del autor sobre cada obra. Vale la pena recordarlos: «Trampa en diez partes» (*Ubú...*), «Preparativos de un viaje» (*Vendré mañana...*), «Informe en diez capítulos

(para representar)» (*Chamaco*),⁶ «Nostalgia dramática en veintiún episodios...» (*El hábito...*), «Triángulo para actores» (*Adentro*), «Escala térmica para actores en trece momentos del día» (*Nevada*), «Una ronda con sordina para cuatro amantes» (*Por gusto*) y «Un duelo inútil» (*Manía*).

Esta práctica es, a mi entender, un gesto genuinamente literario que surtirá efecto solo o sobre todo en la lectura; y del que hay que congratularse, dada la injustificada y casi siempre insincera pose de tantos dramaturgos actuales desmarcándose de la literatura (como si pudieran hacer otra cosa al escribir un espectáculo). Los subtítulos de las obras, pues, ofrecen pistas que casi nunca definen un género, aunque sí en algún caso; que aluden a veces a lo claramente teatral (el de *Adentro*) y otras al puro contenido (el de *Manía*).

En todos los casos se trata de juegos con el lenguaje, muchas veces irónicos, para provocar distanciamiento, complicidad, ambigüedad en el plano del contenido o de la relación entre ficción y realidad; juegos que no se limitan a esos subtítulos, sino que se prolongan en el encabezado del reparto o en los nombres de las secuencias (capítulos, momentos, partes) en que se presentan estructuradas las piezas; y juegos destinados normalmente a no trascender la pura escritura, o sea, a no pasar a la representación. De ahí que constituyan un guiño literario, algo que extraña menos en un autor que es también narrador, poeta, ensayista y crítico.

⁶ No aparece en la citada edición española, pero sí en la norteamericana, bilingüe: *Chamaco / Boy at the Vanishing Point*, trad. Yael Prizant, La Má Teodora-Archivo Digital del Teatro Cubano-University of Miami, Miami, 2009, p. 9.

En cuanto a la estructura de las obras, lo primero que llama la atención es que todas, también sin excepción si dejamos aparte la primera,⁷ la hacen explícita al comienzo, igual (y por lo general antes) que la lista de personajes: por ejemplo, «Momentos de la escala» (p. 10) en *Nevada*, «Modo en que se encuentran» (p. VI) en *Por gusto*, «Estructura de la nostalgia» (pp. 9-10) en *El hábito y la virtud* o «Estructura» (p. 9) a secas en *Ataraxia*. Cada parte aparece a su vez titulada, acentuando los juegos con el lenguaje que ya advertimos a propósito de los subtítulos. Especialmente irónicos son los títulos de las «Partes del tocador» de *Talco*: «I. Corte de pelo / II. Heno de Pravia / III. Cosmética / IV. Esa polvera sin borla / V. Maquillaje corrido / VI. Tanto colorete y tanto rimel / VII. Una pestaña en el ojo / VIII. Uña y churre / IX. Agua de tualé / X. Labios y creyón / XI. Rubor desesperado» (p. 2).

Por lo general, las obras están estructuradas en un acto, aunque no se diga expresamente, excepto, como tantas veces, en *La gansa de plata*. El autor las presenta divididas en secuencias tituladas, que suelen ser numerosas (de las diez de *Chamaco* y *Por gusto* a las veintiuna de *El hábito y la virtud*, en las siete piezas destacadas) y que muy frecuentemente coinciden con cuadros, o sea, con unidades espacio-temporales; pero hay también algunas formadas por varios cuadros. Muchas veces los cuadros constan de una sola escena, unidad de configuración determinada por la entrada y salida de personajes; aunque a veces incluyen varias escenas, como los «capítulos» I o IX de *Chamaco*.

⁷ Tampoco la adelanta *Vendré mañana a despedirte*, aunque tiene cinco partes, cada una con su título; pero me consta que el autor tiene intención de explicitarla como en todas las demás.

En esta obra son las regresiones o *flashbacks* los que dan paso a un cuadro autónomo que interrumpe uno mayor. Así, por ejemplo, el capítulo VIII consta de tres cuadros: el primero incluye dos escenas, el segundo es subjetivo y retrospectivo, y el tercero es la continuación del primero.

Muy propio de las estructuras de González Melo es que cada secuencia ostente una cierta unidad o autonomía, con su propio núcleo conflictivo, a la vez que se encuentra estrechamente interconectada con las demás. Se advierte una tendencia general a que los personajes vayan coincidiendo a la manera de una ronda, aparentemente desordenada, pero en realidad tramada con suma habilidad. Con frecuencia se presenta una situación en la que todos confluyen. Las acciones van entretrejiéndose en función del clímax, que suele situarse hacia el final. El paradigma de este tipo de estructura circular es *Por gusto*, aunque, en mayor o menor medida, las siete obras seleccionadas y casi todas las demás presentan ese peculiar entrecruzamiento de personajes e historias. Basta pensar en *Chamaco*.

Aun adelantando componentes que se analizarán luego, vale la pena precisar un poco más la estructura de algunas de estas obras, empezando por la de *Por gusto*, matemáticamente calculada para el cruce de los cuatro *amantes*, que se encuentran como en una ronda y alternan dúos y solos. Todos buscan y todos abandonan desesperadamente el amor. Jóvenes todos, son víctimas de sus conflictos interiores y del choque con un entorno lo suficientemente hostil como para que un proyecto de vida en pareja no fructifique. Toda la acción se concentra en un día y en distintas zonas de La Habana. Carente de acotaciones, los personajes explicitan verbalmente, en sus parlamentos, sus sentimientos e incluso a veces sus acciones físicas. La puesta en escena –del autor– desechó

cualquier tipo de elemento escenográfico o de utilería. Los actores trabajaron sobre un lienzo blanco de cinco por cinco metros que nunca abandonaban, sin más compañía que la del vestuario. Solo la luz y la música señalaban el tránsito de un espacio a otro.

Adentro baraja tres personajes en veinte cuadros-escenas con quiebra del orden cronológico. (Un cuarto *personaje* interviene a veces desde la pantalla de un televisor). Las escuetas acotaciones que abren cada secuencia no focalizan un sitio preciso, sino que se limitan a ofrecer algunas pistas para comprender lo que ocurre. La fábula se va armando al modo del relato perspectivista o del *Rashomón* de Kurosawa, aunando las versiones distintas de los diferentes personajes; que monologan siempre, bien acompañados de otro personaje en escena o bien en soledad. La acción se presenta fragmentada y con un continuo desplazamiento en el tiempo y en el espacio.

Lo mismo estos ejemplos que lo dicho en general ponen de manifiesto juegos con la estructura similares a los antes comentados juegos con el lenguaje, pero más trascendentes desde el punto de vista teatral. Basta anotarlos de momento como otra vuelta de tuerca –¿irónica?– a ese plus de orden, de consciencia, de control, característico de esta dramaturgia, que pone en evidencia la teatralidad y lleva lo artístico/artificial a un extremo de racionalidad (casi neoclásico) que produce, a su vez, un efecto antiilusionista y choca con los excesos de desgarramiento y actualidad (casi realistas) de los universos representados.

Texto: Diálogo y acotación

La misma dialéctica entre tradición y ruptura se puede observar en los dos sub-textos que componen la obra dramática, el de las acotaciones y el de los diálogos. Como

ejemplo de la segunda puede señalarse ya la presencia significativa de ese híbrido entre acotación y paratexto autorial que he propuesto llamar en español «didascalia»⁸ y que es quizás una seña de identidad, de alcance internacional, de la escritura teatral contemporánea. Por ejemplo, en algunos de los juegos de lenguaje comentados antes y, en general, en los textos más o menos preliminares característicos de este teatro: título, subtítulo, estructura, listado de personajes, así como informaciones básicas sobre el tiempo y el espacio en que la obra transcurre; sobre todo por la mediación subjetiva, en estos casos autorial, que suponen y que es incompatible con la acotación genuina. Por ejemplo:

Kárel va perdiendo fuerzas, se toca las nalgas. Creo que esta mañana dejó la cuchilla sobre la mesita del cuarto, por suerte no la trae, una cuchilla con hoja de ocho centímetros de largo que le sirve para pelar las naranjas. Creo pero me equivoco. La trae, la saca. Se la clava en el vientre a Miguel. Una, dos veces. Parecen abrazados. Miguel va cayendo despacio, no puedo precisar el sonido que emite. (Chamaco, II, p. 28).

El diálogo de todas las obras está escrito en prosa. En contados momentos los personajes cantan; así, en *Adentro* por ejemplo, Enrique en II, p. 6, y Aleorka en XIV, p. 19; seguramente también Daniel en XX, p. 25, aunque no lo indique, como en los otros casos, la acotación, pero sí el verso de su parlamento. Es, en cambio, excepcional o

⁸ En José-Luis García Barrientos: «Acotación y didascalia: Un deslinde para la dramaturgia actual en español», en *En buena compañía: Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, CSIC, Madrid, 2009, pp. 1125-1139.

anómalo lo que ocurre en *Ataraxia*, en que Fran, un personaje del todo actual, habla en versos octosílabos rimados (aunque en la forma gráfica de la prosa), con predominio de la décima, y contagia verso y estrofa a los personajes que dialogan con él. Se trata de un caso extraordinario de mezcla de prosa y verso en el diálogo, sin justificación realista como la del canto, no solo en esta dramaturgia en particular sino en la contemporánea en general. Los personajes son conscientes de la rareza del fenómeno y se refieren expresamente a él; por ejemplo:

NURIA. (*Dudando.*) ¿Y lo del versito...?

FRAN. ¿Qué?

NURIA. Vamos, eso de que siempre me responde con un versito...

FRAN. Y usted me pregunta en prosa. ¿Le resulta tan curiosa la diferencia que existe?

[...]

NURIA. ¿Falta no rima con alta?

FRAN. Rima muy bien, cómo no. Por cierto, usted sí que es alta.

NURIA. En tacones lo era más. ¡Tantas cosas me harían falta para ser de veras alta! (*Pausa.*) Ay, me he contagiado...

Rien. (II, pp. 26-27)

En «Fugas de invierno» es fácil advertir los aspectos más realistas del diálogo dramático. Los personajes se comunican a través del coloquio, la forma más natural, sin aparte ni apelación al público. Incluso cuando se encuentran monologando, al hallarse presuntamente solos o soltar largas parrafadas, tienen un interlocutor muy claro: Silvia parece que tiene un soliloquio en la entrada del capítulo VI de *Chamaco*, pero en realidad habla ante Alejandro, que la escucha; en el capítulo X de la misma obra Alejandro declara ante supuestos oyentes que

podrían ser los demás personajes de la obra o el pueblo entero; y Máshenka reprocha a Zuleidy en la parte V de *Talco*. En la misma dirección cabe señalar la jerga utilizada por los personajes, que sirve para caracterizarlos (procedencia, nivel cultural, valores, etc.), lo que adquiere un énfasis especial en estas obras por los ambientes marginales que reflejan. Pero esa forma del *decoro* en el diálogo y el *efecto de realidad* que produce rebasan la trilogía y afectan a casi todas las demás obras.

En el polo opuesto, no falta el recurso a formas de diálogo muy marcadas por la convención teatral que, después del realismo, resultan anti-ilusionistas. Por ejemplo, en *Ataraxia* el prólogo y el epílogo se producen en forma de apelación al público, un poco a la manera del teatro clásico español, y marcando muy claramente la diferencia de estos momentos con los siete cuadros (en coloquio). En *Adentro* la única forma de diálogo es el monólogo, muchas veces en coloquio, pero a veces también en soliloquio. La ruptura mayor se encuentra en *Por gusto*, donde el diálogo asume a veces la función de las acotaciones. Los personajes por momentos comentan sus gestos y acciones, los mismos que suele describir la acotación, digamos, clásica:

HENRY. Se me tira encima.

MARCOS. Me araña la cara.

HENRY. Lo araña con las uñas.

MARCOS. Me saca sangre.

HENRY. Son cuatro rayas rojas desde el ojo hasta la barbilla. (III, p. VIII)

O bien asumen parlamentos con marcado carácter narrativo, quizás dirigidos al público, pero sin marca apelativa:

HENRY. [...] Hoy me paré frente a la bahía, por los muelles, miré al agua y por un momento pensé en mi día. No eran las once de la mañana y ya me habían pasado un montón de cosas. Todas torcidas. Me paré, pensé en Marcos, pensé que era un maricón, que él era un maricón, que yo era un maricón, enseguida pensé que no lo era, que él no lo era. Me paré y pensé eso porque había acabado de hablar con Laura. [...] (VIII, p. XII)

Las transgresiones son aún más visibles y abundantes en las acotaciones. En el caso de *Por gusto* se prescinde totalmente de ellas. En *Adentro* se reducen al máximo: además de ser muy breves, solo aparecen introduciendo el monólogo correspondiente a cada cuadro y no en todos los casos. Algunas se alejan chocantemente de la función (dramática) que cabe esperar de ellas, por ejemplo la que introduce la secuencia I: «*Es difícil saber por qué Daniel empieza narrando esta parte. Si la recuerda como es, si lo hace para sí mismo, si es mentira*» (p. 5); o la VIII: «*A veces los hermanos son como los padres que uno no quiere escuchar. O que no debe.*» (p. 12).⁹

En la «Trilogía de La Habana clásica» se produce, al contrario, una hipertrofia de la acotación. El «momento» I de *Nevada* es todo acotación, sin diálogo, y en general las acotaciones son sobreabundantes y tienen una relevancia por encima de lo habitual, sobre todo en las dos primeras obras del ciclo. En *Talco* la mayoría de las acotaciones son dramáticas, se refieren al encaje de la fábula en la

⁹ En *Manía*, sin embargo, abundan las acotaciones y son estrictamente dramáticas. Apenas disuena el carácter dubitativo de estas dos: «*Juntos en un crucero por el Mediterráneo. Quizás es una proyección.*» (XIII, p. 80); «*Quizás, antes de que la luz se apague, entra Gema muy cautelosa.*» (XV, p. 84).

puesta en escena. *Chamaco* posee muchas acotaciones más propias de la narrativa, toda vez que en muchos casos relatan acciones de difícil o imposible escenificación; por ejemplo: «*Uno piensa que el héroe al final siempre tiene que decir algo. Para que no se apague su llama. 'Para emanciparme', piensa Kárel recordando los libros de Historia de la Patria. Pero calla*» (IX, p. 74). Junto a otras más comunes, *Nevada* también utiliza este tipo de acotaciones raras —extradramáticas diegéticas—, que dan cuenta del interior de los personajes y que el dramaturgo llega en algún momento, lo mismo que en *Chamaco*, a escribir en primera (y segunda) persona:

Mi madre diría que, en este punto, no hay nada más que decir. Por eso el primer impulso de Lucía es levantarse y meterse en el cuarto, dejar a la madre gritando o dejarla callada, nunca se sabe. Magda la conoce tan bien que apenas le ofrece tiempo para reaccionar, para moverse. En el fondo, como toda madre, la adora. (IV, p. 36)

ROSNAY. Me llamó.

OSMEL. Entonces a lo mejor viene.

Yo no hubiera entrado, pero Rosnay entra.

OSMEL. Siéntate.

ROSNAY. Estás muy sudado.

OSMEL. Las planchas.

Tú no te hubieras sentado, pero Rosnay se sienta.

OSMEL. ¿Te molesta si sigo?

ROSNAY. No, no.

Osmel no debió haber empezado a hacer planchas otra vez, pero empieza. Y todo lo demás empieza también, con una frase inútil de Rosnay que dice:

ROSNAY. Si abres tanto los brazos la plancha no te sirve de nada.

(IX, p. 82)

Espacio

El universo dramático de González Melo tiene, como dijimos, su centro en Cuba y sobre todo en La Habana de hoy, con pocas excepciones. *La gansa de plata* «se desarrolla en Cuba pero pudiera ser cualquier otro lugar» (p. 17). *Adentro* es más difusa en cuanto a escenarios –«algún lugar afuera de los personajes (y algún lugar adentro)» (p. 4)–, aunque se presupone que se desplaza la acción entre Pinar del Río (ciudad natal de los personajes), La Habana (ciudad a la que llegan) y otro lugar en el extranjero (¿en Estados Unidos?) desde el cual Daniel cuenta la historia. Solo dos obras ubican la acción fuera de Cuba, en España: *Manía*, que transcurre «en Madrid, 2008. Aunque pudiera ser cualquier otra ciudad» (p. 55) entre dos personajes, español y cubana, y *Ataraxia*, que se desarrolla toda «en Madrid, hoy» (p. 11) entre dos personajes españoles y dos cubanos. En ambas obras se añora Cuba de forma expresa, seguramente como trasunto de la propia nostalgia del autor, que reside desde 2006 entre los dos países y las dos capitales.

Además de obras como *Por gusto* o *El hábito y la virtud*, la trilogía que toma el nombre de la ciudad nos presenta a La Habana como microcosmos para hablarnos del mundo como macrocosmos; y dentro de La Habana, la zona de La Habana Vieja, en las inmediaciones del Parque Central (Capitolio, Paseo del Prado, Parque de las Mentiras, Bulevar, Cines Payret y El Mégano). Hay desplazamientos constantes del interior de las casas al exterior de la ciudad. Por lo general, tanto los exteriores como los interiores se repiten en varias escenas. Es el caso del Cine El Mégano, en el que ocurren todas las escenas de *Talco*.

Con frecuencia, las casas de los protagonistas –la de los Depás en *Chamaco* o la de Lucía en *Nevada*– sugieren

espacios latentes (contiguos) desde los que vienen los personajes o a los que acceden. En *Talco* lo que en una escena es espacio latente en otra podría ser patente, pues se van descubriendo de manera paulatina distintas zonas del cine. Hay también ocasionales referencias a otros espacios ausentes, de los que proceden los personajes (Guantánamo, Batabanó, Kazajstán) o hacia los que desean ir (Nevada), lo mismo que se habla con frecuencia de otras zonas de la misma ciudad. Con todo, los fundamentales son los espacios patentes. Aunque Nevada es un espacio ausente, volcado hacia el futuro, con tanto peso temático que da título a la obra. Parecida función cumple Guantánamo en *Talco*, pero como lugar ausente cargado de pasado.

El dramaturgo opta casi siempre por los espacios múltiples: ubica la acción de cada obra en diversos escenarios o presenta diferentes lugares patentes de cada fábula; aunque con frecuencia se repiten en diferentes cuadros. Así ocurre en *Chamaco*, *Nevada*, *El hábito y la virtud*, *Ataraxia*, *Adentro*, *Por gusto*, *Manía* o, con la particularidad de que todos los escenarios forman parte del mismo cine, en *Talco*. La excepción es otra vez *La gansa de plata*, de espacio único.

En casi todos los casos cabe inferir del texto que se trata de espacios múltiples sucesivos, que ocupan el escenario uno tras otro. Siendo esta la posibilidad normal, la opción no marcada, importa destacar algunas excepciones que suponen el recurso a los espacios simultáneos, pero con formas inusitadas en su tratamiento que vuelven a incidir en el ingrediente de ruptura, más o menos velada, propio de este teatro. En la secuencia VII de *Ataraxia* conviven la avenida y el gabinete, con interacción de los personajes en cada uno de los espacios, ambos objetivos. En *Talco*, según indicación expresa del

autor en la primera acotación, conviven varios escenarios dentro del cine El Mégano, todos de carácter objetivo también; pero que, según cada puesta en escena, podrían presentarse simultánea o sucesivamente.

Más raro es el caso de la secuencia IX de *El hábito y la virtud*, en que dos espacios diegéticos se superponen en el mismo espacio escénico a la vez que se entrelazan las réplicas de las dos parejas que intervienen en sendos lugares. Este juego se repite, además de en el arranque del cuadro V, en la secuencia XVIII, tal como lo formula la acotación: «*Charo y Amarilis en sus respectivas casas, que la luz unifica y convierte en una sola*» (p. 59). También en *Manía* VI conviven, de otra manera, dos espacios diegéticos en el mismo espacio escénico.

Resulta aún más llamativo lo que se advierte *Chamaco*, la coincidencia en el mismo espacio escénico no solo de dos espacios diegéticos diferentes sino también de dos tiempos y hasta de la transición de uno a otro. En el cuadro segundo del capítulo VI, por ejemplo, Silvia transita del presente a la regresión que escenifica el relato que hace su padre, el cual se queda –idealmente– junto a sus hijos en la acción pasada, aunque sin intervenir en ella, pues se halla en otro tiempo distinto, y en otro nivel dramático. En el capítulo VIII Alejandro transita también desde el presente en que se encuentra hablando con Kárel en el parque hasta el pasado –también relatado por él– en el que habla con Miguel en la casa familiar. El espacio subjetivo del comedor de los Depás se materializa así dentro del parque, que es el espacio objetivo.

La distancia predomina sobre la ilusión de realidad en la forma como este teatro representa sus espacios. Es extrema en las obras de la trilogía «Primavera en vano», según se desprende de los textos, uno de los cuales, *Por gusto*, ha sido puesto en escena por el propio autor; que

significativamente recurre al tipo de espacio dramático menos ilusionista, el convencional, pues sitúa la acción de la obra y a sus personajes en un espacio escénico completamente vacío. Es el mismo que conviene a *Adentro*, tan vagamente descrito como vimos antes; y en *Manía* se describe así el «Espacio / Vacío. Una gran pantalla blanca al fondo» (p. 55). Muy parecido es el caso de *El hábito y la virtud*, con espacios (que hay que suponer) muy esquemáticos. La menor distancia corresponde a la «Trilogía de La Habana clásica», sin que sea la escenografía realista, ni mucho menos, la más coherente con la estética de las obras; cargadas de realidad, sí, pero no menos de artificios artísticos bien patentes, aunque nunca chirriantes, como corresponde a una dramaturgia que apuesta siempre por la sutileza.

Tiempo

La distancia temporal comunicativa tiende a cero en el teatro de González Melo. Todas las obras son dramas contemporáneos. En la trilogía «Fugas de invierno», además de la más estricta coincidencia entre el tiempo del público y el de la ficción, el de esta se presenta muy localizado en el calendario. Las tres piezas suceden en invierno, como proclama el título: *Chamaco* en diciembre, por los días de la Navidad; *Nevada* en enero; *Talco* en febrero, durante el Día de San Valentín.

En cuanto a la duración absoluta, en la «Trilogía de La Habana clásica» el tiempo está sometido a una gran concentración. *Nevada* presenta la más estricta unidad de tiempo, pues toda la acción transcurre en veinticuatro horas. *Chamaco* roza esa misma unidad, pues, descontando las cuatro regresiones subjetivas, la acción presente dura poco más de veinticuatro horas, y la

extensión total, sumando los relatos del pasado, no supera los tres días. La duración completa de *Talco* es de un año, pero toda la acción se concentra en dos días distintos (más aún, en sendos bloques de media hora aproximadamente cada uno) separados por una elipsis de un año. Esta tendencia a la unidad es congruente con el carácter más o menos trágico de la trilogía; pero también se advierte fuera de ella. La acción de *Ataraxia* se concentra en tres o cuatro días. *Por gusto* se atiene a la medida del más exigente clasicismo, las veinticuatro horas, y *La gansa de plata* aúna las estrictas unidades de lugar y tiempo. En el polo opuesto, *El hábito y la virtud* ostenta la extensión más amplia, unos treinta años, a la vez que la mayor variedad de localizaciones. En *Adentro* la duración es de años y en *Manía* de meses.

En el mismo platillo de la balanza que contiene un sabio y discreto aprovechamiento de la tradición, de los recursos más genuinos del clasicismo ampliamente entendido, puede ponerse la eficaz utilización de los grados de (re)presentación del tiempo, en particular del que llamamos ausente, sobre todo en las piezas que se atienen o se acercan a la unidad. Así, por ejemplo, en la trilogía mayor hay referencias a un tiempo pasado en que las cosas eran, por lo general, mejores: cuando los Depás llevaban a sus niños al zoológico y eran felices, en *Chamaco*, o cuando Zuleidy veía a los payasos de Circuba y se maravillaba con la mujer tragaespadas, en *Talco*. También se aspira a un tiempo futuro que nunca existirá para los personajes, según resulta clarísimo en *Nevada*, pues Lucía y Rosnay planean de continuo su vida futura en ese estado y ese país que representan lo ausente por excelencia. En *Adentro*, todos los sucesos importantes ocurren en el tiempo elidido, latente: el asesinato del extranjero por Daniel o su intento

de fuga por mar con Aleorka. Pero nada se sale del normal funcionamiento de este recurso.

En el polo opuesto, el de la quiebra de expectativas o normas en la construcción dramática, destaca sobre todo el tratamiento del orden temporal. Y no porque se contravenga sistemáticamente. Al contrario, en *Nevada* el ordenamiento de las escenas es totalmente cronológico, lo mismo que en *Por gusto*, en *Ataraxia* o en *La gansa de plata*. En *Chamaco*, dentro de la consecución cronológica de la acción en su conjunto, hay varias regresiones subjetivas o *flashbacks*, fruto del relato que un personaje hace a otro: el capítulo II entero y cuadros dentro de los capítulos VI, VII y VIII. *Talco* se compone de un primer bloque de seis escenas que transcurren en el presente, luego un bloque de cuatro en que «*el tiempo y los personajes viajan un año atrás*» (VI, p. 33), y por último una escena, la XI, que regresa al momento del presente en que se había quedado la acción al final del primer bloque. El orden de los cuadros en *Adentro* es acronológico, sin que se puedan atribuir las regresiones a recuerdo o relato de ninguno de los personajes.

En la órbita de la ruptura, algunos fenómenos relacionados con el orden son a la vez más llamativos y más sutiles. En *Talco* las partes I-II y IV-V pudieron haber sido simultáneas, aunque en el texto el autor las muestra una a continuación de la otra. Lo notamos, por ejemplo, en que al final de la escena IV Álvaro pide a Javi ir al baño, y al final de la V –cuando hemos visto lo que Máshenka y Zuleidy hacían en el baño mientras ocurría la secuencia de Álvaro y Javi en el lobby– Javi grita si puede pasar un tipo a mear. Se trata del fenómeno de la detención (o superposición) temporal: se representan sucesivamente escenas que en la fábula ocurren a la vez; o lo que es lo

mismo, en el tránsito de la parte I a la II y de la IV a la V se producen sendas regresiones internas.

El hábito y la virtud es la obra en que la quiebra del orden cronológico es mayor: la acción transcurre «desde los años noventa del siglo xx, con recuerdos de los sesenta, los setenta y los ochenta» (p. 12). Es curioso lo que sucede con los «episodios» I y II, titulados «Primer despertar de Marco Aurelio» y «Segundo despertar de Marco Aurelio» y que repiten la misma situación, aunque con distinto sentido y desenlace cada vez. El primer cuadro es una anticipación premonitoria (quizás desde la mente de Marco Aurelio, desde su culpa) de lo que podría pasar, pero también puede representar lo que en efecto ocurre cronológicamente al final. El fenómeno temporal relativo a la frecuencia que se vislumbra aquí, la repetición, se pone en juego de forma más clara en los cuadros VIII, XIV y XVII, titulados «La culpa (primera versión)», «La culpa (segunda versión)» y «La culpa (última versión)», cada uno de los cuales vuelve al anterior, lo repite y lo completa.

En cuanto a la estructura, casi siempre los nexos entre escenas temporales son elipsis, como es lo normal, pero en ocasiones puede tratarse de transiciones. Así, las regresiones subjetivas en *Chamaco* son introducidas mediante transiciones que no implican una interrupción del espectáculo. La narración corporeizada supone un cambio de nivel dramático inducido por el relato del personaje, como cuando en el interrogatorio de Saúl a Felipe (VII), este cuenta lo sucedido entre Kárel y Silvia dos noches atrás, que pasa a escenificarse engastado en el marco del que procede el relato.

Las regresiones de esta pieza sirven también como ejemplo de otro recurso inhabitual, la perspectiva temporal interna, o sea, la representación de un tiempo subjetivo; con una consecuencia aún más rara, que ya señalé a

propósito del espacio, la de que el público presencie a la vez dos tiempos diferentes, presente y pasado, y que algunos personajes puedan pasar de uno a otro tiempo a la vista del público: Alejandro en VIII, del presente con Kárel al pasado (narrado por él mismo) con Miguel, o Silvia en VI, del presente al pasado contado por su padre.

Es más que suficiente para advertir que también en lo referente al tiempo juega esta dramaturgia a sacar el máximo rendimiento a los recursos de probada eficacia en la tradición dramática, tanto como a experimentar nuevas posibilidades y combinaciones, como algunas de las señaladas.

Personaje

Es posible que uno de los principales aportes de la producción dramática que examinamos escape a las redes de nuestro análisis porque cae más del lado temático y afecta sobre todo a la historia del teatro cubano, aspectos ambos que ponemos aquí entre paréntesis para centrarnos en la dramaturgia en sentido estricto. Me refiero a la incorporación de personajes nuevos a la escena nacional, de la que puede ser paradigmático el caso de *Chamaco*,¹⁰ y a hacerlo, claro, con acierto, con verdad. Ello requiere

¹⁰ «Este título de Abel González Melo, firmado en 2004, trajo al teatro insular un nuevo paisaje temático [...] La familia disfuncional, rota entre los alrededores del Parque Central y las cuatro paredes donde se asfixia, no había sido presentada con esta crudeza en una tradición que tiene a la familia como eje de todas las reacciones humanas y sociales» (Omar Valiño, en la contracubierta de la edición norteamericana de la obra, citada en n. 6).

perspicacia para captar las caras verdaderamente nuevas de la realidad (a lo que quizás ayude la precocidad del autor, su juventud), pero también o sobre todo una mirada nueva en el tratamiento de tales novedades (lo que se logra solo a base de talento). Ambas cualidades resplandecen en las obras de González Melo, cuyos repartos, por cierto, presentan una abundancia excepcional de jóvenes.¹¹

Tengo la impresión de que uno de los puntos fuertes de su dramaturgia es precisamente la creación de personajes; que resultan siempre convincentes, vivos, reconocibles. Sin duda es este uno de los secretos más impenetrables del arte dramático, y lo cierto es que escasean los auténticos *creadores* de personajes. Aunque nada tiene que ver con el realismo, es este el aspecto en que el teatro de González Melo se manifiesta más rotunda y felizmente dramático, representativo. Nunca se llega en él a la disolución del personaje que reclaman ciertas corrientes actuales, más o menos posdramáticas, y nunca las innovaciones de fondo que lo atraviesan atentan contra la entidad representativa de los personajes. Así, por ejemplo, los veinte monólogos que componen *Adentro*, lejos de debilitar, refuerzan la caracterización de sus tres personajes; que encarnan y soportan el grave peso dramático de una obra que, contra toda apariencia, dista de ser meramente discursiva.

Los repartos observan las características de la forma cerrada o genuinamente dramática: son reducidos y sistemáticos, bien jerarquizados. Los más amplios corresponden a *El hábito y la virtud* y a *Chamaco*, con

¹¹ *Por gusto* es un caso ejemplar: pueden verse interesantes observaciones al respecto en Jaime Gómez Triana: «Amantes en La Catedral», introducción a la edición citada de la obra, pp. II-V.

ocho personajes patentes.¹² Sigue *Nevada*, con seis. De cuatro personajes son los repartos de *Talco* (además de un perro) y de *Por gusto*, lo mismo que el de *Ataraxia*. En *Adentro*, que tiene un reparto de tres personajes, el autor añade «dos apariciones de Victoria Torres» (p. 4), con parlamento, en la pantalla de un televisor. En *Manía* el reparto es aún más estricto, de solo dos personajes, la pareja formada por Gema y Arturo.

Además de reducidos, estos repartos presentan la forma de una malla en que los personajes se encuentran estrechamente interrelacionados. Véase, por ejemplo, el entramado de relaciones familiares, eróticas, sociales, etc. en *Chamaco*. En particular las relaciones de jerarquía son casi siempre muy claras, pueden distinguirse con facilidad los personajes principales de los secundarios y hasta cabe establecer un preciso orden de importancia. Por ejemplo, para *El hábito y la virtud*: 1º) Marco Aurelio, 2º) Freddy y Amarilis, 3º) los cuatro padres, 4º) Tamara; o para *Nevada*: 1º) Lucía, 2º) Rosnay, 3º) Magda y Osmel, 4º) Frank, 5º) Higinio. La excepción más evidente es el reparto de *Por gusto*, pues los cuatro personajes se hallan en el mismo

¹² Solo en apariencia es más amplio el reparto de *La gansa de plata*, de once personajes a juzgar por la lista que encabeza la obra (p. 15), entre ellos «Dos policías», figurantes. En realidad se puede reducir a cuatro (además de los policías) que doblan su papel: «Sofía, que para algunos es Ella», «Mujer Roja, que perfectamente pudiera ser una voz y luego convertirse en la Suegra / Mujer Azul, que perfectamente pudiera ser una luz y luego convertirse en el Desconocido / Mujer Verde, que perfectamente pudiera ser una voz o una luz y luego convertirse en el Dependiente». La cita permite corroborar, una vez más, el carácter excepcional de la obra, también en lo relativo a los personajes.

plano jerárquico. Es también lo que ocurre en *Ataraxia*, aunque acaso pueda notarse un leve subrayado de los caracteres españoles.

Al disponer el reparto en la secuencia dramática, se advierte otra característica recurrente de este teatro, la preferencia por las configuraciones muy reducidas. Las más frecuentes son las escenas de dos personajes, la configuración en dúo, según nuestra terminología, a la que se atiene estrictamente *Talco*. Son muy raras las ocasiones en que cuatro personajes coinciden en escena (por ejemplo, en los capítulos I o IX de *Chamaco*, o en *El hábito y la virtud* IX, aunque en realidad se trata de dos dúos). Tampoco son frecuentes los tríos. Incluso en *El hábito y la virtud*, que trata de un triángulo amoroso, son escasos (los cuadros XVI y XIX, parte del XII y, de forma especial –en realidad dos dúos–, el XVIII) y predomina de forma aplastante la configuración en dúo. Las obras de «Primavera en vano» ostentan las escenas con menos personajes. En *Manía* domina el dúo, con un único solo, el cuadro-escena II, de los quince de que consta la obra. En *Por gusto* alternan solos (cuatro) y dúos (seis). Las más llamativas son quizás las configuraciones de *Adentro*, veinte que coinciden con los veinte breves cuadros que la componen, la mayoría en solo, algunas en dúo, pero siempre en monólogo.

La insistencia en configuraciones tan extremosas tal vez sea uno de los pocos matices que escapan de la ortodoxia o el clasicismo –de tan difícil logro– en el tratamiento de los personajes. Admitamos que en este capítulo se inclina de forma decidida la balanza hacia las técnicas y recursos de la más acendrada tradición; así, por ejemplo, además de lo dicho, en lo que se refiere a la caracterización, verdadera clave de esa impresión de personajes vivos y creíbles apenas aludida, con predominio

del efecto de espontaneidad sobre el de predeterminación, de los caracteres complejos y consecuentes o fijos, en virtud del despliegue eficaz y discreto de todas las técnicas de caracterización, explícitas e implícitas, verbales (con especial acento) y extraverbales, transitivas y reflexivas (véanse los parlamentos de auto-presentación de cada personaje en *Por gusto*).

En el mismo sentido, predominan los personajes sustanciales, fuertemente individualizados, sobre los funcionales. También la ilusión de realidad sobre la distancia: son personajes humanizados, muy cercanos al espectador/lector y que solicitan mucho más la identificación que la distancia crítica de los actores. El carácter subjetivo (perspectiva interna) que presentan en ocasiones el tiempo y el espacio, como ya vimos, no parece afectar al personaje. Y, en cuanto a los grados de (re)presentación, creo que se da la esperable primacía de los personajes patentes, aunque hay, como es normal, ocasionales referencias a personajes latentes (la mujer de la farmacia que trae las medicinas en la parte III de *Talco*, el camarero que vende las pizzas a Kárel en el capítulo V de *Chamaco*) y sobre todo a personajes ausentes de mayor importancia (la madre de Silvia y Miguel en *Chamaco*, el padre de Lucía y Osmel en *Nevada* o la hija de Zuleidy en *Talco*, por ejemplo). Especialmente ambiguo es el estatus de la madre, Victoria, en *Adentro*, presente solo a través de la pantalla del televisor, personaje ¿patente, latente o ausente?

Visión (y) final

Buena ocasión para concluir ofrece el repaso, obligada y justificadamente sintético en este punto, de los aspectos más sistemáticos de la visión o recepción dramática. En

todos ellos se advertirá la discreción y mesura con que el autor administra los recursos o *programa* los efectos sobre el público en sus artilugios dramáticos.

En cuanto a la distancia, tanto la temática como la comunicativa tienden a cero, se vuelcan del lado del ilusionismo. En sentido contrario trabajan la distancia interpretativa y algunos recursos textuales y estructurales que destacamos antes, incrementando la distancia o quebrando la ilusión de realidad. Todas las piezas son dramas estrictamente contemporáneos y ubicados en el tiempo con un altísimo grado de determinación; también la localización espacial es geográficamente precisa, más allá de algún coqueteo literario con la vaguedad, y coincide casi siempre con la propia del público, al menos en origen; los personajes, como acabamos de ver, responden siempre al tipo que llamamos humanizado, están trazados a escala humana, y serán reconocidos por los espectadores o lectores como muy cercanos a ellos mismos.

La ilusión de realidad que se sigue de la enumeración anterior se contrapesa con la distancia interpretativa, que se aleja sutilmente del realismo, sobre todo en relación con el espacio, que se mueve entre la esquemática sugerencia del metonímico («Fugas de invierno») y el vacío del convencional («Primavera en vano»), y con el tiempo, de forma menos visible pero más intensa (rupturas del orden cronológico, simultaneidad, repetición, transiciones, etc.), mucho menos con el personaje; pero también, en general, con todo lo que hemos venido señalando como transgresión de las normas o quiebra de la tradición del drama: la ostentación de convenciones en desuso (el verso, la apelación al público), de rigor racional en la estructura (por ejemplo en la extrema delgadez de las configuraciones), de *didascalias*, de acotaciones impropias por narrativas o literarias, etc.

Precisamente algunos de los procedimientos recién citados inciden en el principal problema que plantea la perspectiva dramática. Me refiero a una suerte de *narratividad* que, de forma más bien velada, recorre muchas obras y caracteriza algunas. Se manifiesta sobre todo en la presencia –constitutiva de la narración e imposible en el drama– de distintas clases de mediación, como la que implica el uso de la primera persona gramatical en acotaciones o *didascalias*, que remite a un sujeto de la enunciación cuya ausencia define precisamente el modo dramático, se trate del autor o de una especie de dramaturgo interno. En suma, se trata de la implantación de una mediación subjetiva, más o menos general y difusa, que respondería al tipo más problemático de nuestro modelo de análisis, la perspectiva interna implícita, que nos identifica con ese fantasmal dramaturgo interno y en la que habría que encuadrar, por ejemplo, el desorden cronológico de *Adentro*.

Extraordinaria es también la activación de la perspectiva sensorial interna, incluso cuando es explícita, o sea, que tiene a un personaje como titular del punto de vista. Tal es el caso de las regresiones en *Chamaco* antes comentadas, que tienen la peculiaridad de responder, no a un recuerdo inmediato, sino a la plasmación del relato del personaje focal, con lo que de nuevo topamos con la narración. Con todo, estas transgresiones modales destacan precisamente porque contrastan con el carácter inequívocamente dramático, como vengo repitiendo, de todas y cada una de las obras; en las que es siempre dominante la inmediatez o la objetividad del modo de la actuación, del teatro.

Muy interesante resultará el estudio detallado de la perspectiva cognitiva en esta dramaturgia. Se advertirá seguramente un tenso equilibrio entre los polos de la

identificación y del extrañamiento. *Adentro* podría considerarse paradigma de la identificación por la técnica perspectivista que emplea (tan natural, por cierto, en el modo dramático como forzada en el narrativo): distintas versiones, a veces contradictorias, sobre los mismos hechos; aunque la suma de testimonios conduce al extrañamiento del público, que termina sabiendo más que los personajes. Se puede generalizar una tendencia a dosificar la información sobre el mundo ficticio en forma de puzle que el público debe reconstruir, lo mismo que, en sentido contrario, la propensión a anticipar los hechos más importantes de la trama, lo que justifica algunas quiebras del orden cronológico, como en *Chamaco* o *El hábito y la virtud*, concediendo así una ventaja cognitiva al público respecto a los personajes, lo que favorece el extrañamiento, así como la tendencia anterior refuerza la identificación.

La perspectiva ideológica corrobora lo que apuntaba antes sobre la ausencia de manifestaciones expresamente políticas en la obra de González Melo y se podría extender ahora a las ideas de cualquier tipo. Tampoco es este un teatro de ideas, que proponga tesis o discuta conceptos de forma directa, por lo que carece de sentido en él plantearse si asentir o disentir: ¿a qué? La clave pragmática se encuentra mucho más cerca de la catarsis aristotélica –no solo en las *tragedias*– que de la concienciación brechtiana, así que la perspectiva afectiva desplaza casi a la ideológica. No es que este teatro carezca de ideas, lo que sería impensable en un autor tan consciente, tan culto y tan inteligente, sino que se encarnan en personajes y acciones, ocupan el lugar que ya Aristóteles les reservó como «pensamiento», al servicio de la representación poética y no como su finalidad última.

En una dramaturgia que no renuncia a conmover al espectador, sin abusar del ilusionismo más o menos realista, predomina, a mi entender, la identificación afectiva, la empatía, con muchos matices interesantes. Como advirtió también Aristóteles con perspicacia, el fundamento de tal operación es sobre todo ético, y sorprende lo alejadas que estas obras se encuentran del esquema tan elemental como eficaz de *buenos y malos*. Ningún personaje es positivo o negativo al cien por cien. Hasta Felipe Alejo, el tío de *Chamaco*, siendo de los más mezquinos, puede hacerse acreedor de algún tipo de piedad, de compasión. Todos son demasiado humanos, o mejor, aparecen tan *humanizados*, incluso en la aberración (Javi, Máshenka), que se libran del rechazo absoluto que sí suscitan y deben suscitar sus comportamientos. No podemos condenarlos del todo pues los compadecemos y en alguna medida los comprendemos. Las ambigüedades y claroscuros que apenas se atisban aquí tienen que ver con los secretos del gran arte y en particular de la creación de grandes personajes.

Como otra muestra de confianza en la capacidad del teatro para representar la realidad habría que entender quizás que González Melo se haya abstenido hasta ahora de recurrir al metateatro, tan socorrido en el atolladero posmoderno para evidenciar precisamente la crisis de la representación. Ni ha puesto al teatro, reflexionando sobre sí mismo, como tema, ni se ha servido del dispositivo estructural del teatro dentro del teatro. Puede, en cambio, considerarse metadramático el procedimiento por el que se escenifican en *Chamaco* los relatos de algunos personajes. Los dos niveles de ficción se ponen además en evidencia al coexistir sobre el escenario a la vista del público, uno (metadramático) engastado en el otro

(dramático). Pero el efecto es seguramente, una vez aceptada la convención, más ilusionista que distanciador. Y el recurso revela más un exceso que un defecto de confianza en la capacidad representativa –dramática– del teatro.

Concluyo. La precocidad de Abel González Melo acentúa el carácter provisional de este balance, justificado como el que más, pero destinado quizás a nutrir una nota al pie sobre la primera etapa de su producción; aunque resulta difícil imaginar cómo pueda superarse la cota de calidad y acierto ya lograda. Estas me parecen las líneas maestras por las que discurre su dramaturgia:

Teatro netamente dramático, representación de verdaderas fábulas sustentadas en auténticos personajes; que explota a fondo las convenciones teatrales a la vez que se nutre de la realidad más actual y la pone –artísticamente transformada– como un espejo ante la misma sociedad que retrata. Teatro literario sin complejos (que, al contrario, hace a veces ostentación de serlo), pero en la acepción genuina que no contradice sino que redobla la teatralidad.

Teatro inteligente, que respeta y conoce a fondo la tradición dramática, universal y cubana, en la que se inserta. Y teatro elegante, que disimula su genuina novedad, sin aspavientos de moda ni gregarismos de escuela. No sé qué sorprende más en un autor tan joven. Pero en esa conjunción de transgresión y respeto, de tradición y originalidad, radica la clave mayor de su dramaturgia.